جملة المرأة

د. شريف الألفي[1]

sherifalalfy1@gmail.com
sherifbedeir@alsafwaschools.com

ملخص

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن ملامح "جملة المرأة" في الرواية العربية المعاصرة، وذلك عبر دراسة وصفية تحليلية إحصائية لمتنٍ روائي كامل ضمّ الأعمال الروائية المقدَّمة من أربعة كتّاب مصريين معاصرين، اثنان يمثلان الرجال هما (**بهاء طاهر** و**خيري شلبي**)، واثنتان تمثلان النساء هما (**رضوى عاشور** و**ميرال الطحاوي**). وقد تتبَّع البحث ثلاث ظواهر لغوية رئيسة: التنظيم الجملي (بالرصف / بالإتباع)، والإحالة النحوية (القبلية / البعدية)، والغموض بشقّيه الشكلي والدلالي. وقد توصَّل البحث، بالاعتماد على إحصاءٍ دقيق لعيّنات مستقاة من متن الدراسة، إلى أنّ جملة المرأة في هذا المتن تتسم بكثرة التنظيم بالرصف Parataxis (بمعدّل يفوق الرجال بنحو 15.8 ضعفًا)، وتنفرد وحدها بالإحالة النحوية البعدية Cataphora (المطاطية المرجعية)، وتختصّ دون جملة الرجل بأنماط الغموض الشكلي والدلالي جميعًا؛ في حين مالت جملة الرجل إلى التنظيم بالإتباع Hypotaxis، وإلى تعقيدٍ نحوي أكبر، ووضوح إحالي، ولم تُسجَّل له استثناءات تُذكر داخل المتن المدروس. ويقدّم البحث بذلك سندًا إحصائيًّا ميدانيًّا لدعاوى الأسلوبية النسوية الغربية (وولف Woolf، وهيات Hiatt، وسيكسو Cixous) التي ظلّت في معظمها انطباعية غير مستندة على إحصاء ممنهج، وذلك عبر متنٍ روائي مصري حديث لم يخضع من قبل لدراسة كمّية من هذا النوع.

الكلمات المفتاحية: جملة المرأة؛ الأسلوبية النسوية؛ التنظيم بالرصف والإتباع؛ الإحالة القبلية والبعدية؛ الغموض اللغوي؛ اللسانيات النسوية؛ الرواية العربية المعاصرة.

---

(1) حاصل على الدكتوراه في علم اللغة والدراسات السامية والشرقية، بمرتبة الشرف الأولى، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، محاضر سابق بالأكاديمية الوطنية للعلوم والمهارات (القاهرة)، خبير اللغويات بمدارس الصفوة الدولية البريطانية (المنصورة).

مقدمة

لم تكفَّ الدراسات اللغوية والأسلوبية، منذ مطلع القرن العشرين، عن مساءلة العلاقة بين اللغة والنوع الاجتماعي؛ فمنذ أن لفتت فرجينيا وولف .Woolf, V النظر إلى وجود "جملة نفسية" خاصة بالجنس الأنثوي في كتابتها عن دورثي ريتشاردسن .Richardson, D، مرورًا بملاحظات أوتو يسبرسن Jespersen وماري هيات .Hiatt, M وهيلين سيكسو .Cixous, H وكريستيان روتشفورت .Rochefort, C، ظلّ السؤال عن وجود "جملة" تخصّ المرأة تتمايز بنيويًّا عن جملة الرجل سؤالًا حاضرًا في الدرس اللغوي والنسوي الغربي. بيد أنّ أغلب هذه الدراسات ظلّ حبيس التنظير والانطباع الشخصي، دون أن يُسنَد بمتنٍ نصّي محدَّد يخضع للوصف والإحصاء؛ ومن هنا تنبع أهمية البحث الحالي الذي يسعى إلى اختبار هذه الدعاوى النظرية اختبارًا إجرائيًّا على متن روائي مصري حديث، بما يمنح الدرس اللغوي العربي مادة أصيلة يقارَن من خلالها بين جملة الكاتب وجملة الكاتبة.

مشكلة البحث وأهدافه

تتحدَّد مشكلة البحث في السؤال الآتي: ما الملامح التركيبية والأسلوبية التي تميّز جملة المرأة عن جملة الرجل في الرواية المصرية المعاصرة؟ ويتفرَّع عن هذا السؤال عددٌ من الأهداف يسعى البحث إلى تحقيقها، أهمّها:

1. وصف نمط التنظيم الجملي الذي تميل إليه كتابة كلٍّ من الجنسين (الرصف مقابل الإتباع) وصفًا دقيقًا مسنودًا بالشواهد النصّية.

2. الكشف عن أنماط الإحالة النحوية (القبلية والبعدية) وتحديد مدى ورودها لدى الكاتب والكاتبة على حدٍّ سواء.

3. رصد أسباب الغموض اللغوي في الجملة الروائية بشقّيه الشكلي (الخاص ببنية الجملة) والدلالي (الخاص بمعناها)، وتصنيف هذه الأسباب.

4. تقديم دليل إحصائي كمّي يسند الأحكام الانطباعية التي أطلقتها الدراسات النسوية الغربية السابقة حول جملة المرأة، أو يعدّلها.

منهج البحث

لقد اعتمد البحث **المنهج الوصفي التحليلي**، الذي قام على وصف الظواهر اللغوية الثلاث المدروسة (التنظيم الجملي، والإحالة، والغموض) وصفًا دقيقًا مستقًى من نصوص المتن ذاته، ثم تحليل هذه الظواهر تحليلًا تركيبيًّا ودلاليًّا يوضح آلية اشتغالها ووظيفتها الفنية؛ على أن يُستكمل هذا الوصف والتحليل الكيفي برصدٍ إحصائي كمّي لعدد مرات ورود كل ظاهرة لدى كل كاتب أو كاتبة على حدة، وحساب معدّل ورودها بالنسبة إلى عدد الأعمال المقدَّمة من كل كاتب؛ تلافيًا للتفاوت الكبير بين حجم الإنتاج الروائي لدى أفراد العيّنة (إذ تراوح عدد الأعمال المفردة بين 11 عملًا و35 عملًا). وبذلك يجمع البحث بين الوصف الكيفي

الدقيق والتوثيق الإحصائي الكمّي، وهو ما يمنح نتائجه قدرًا من الموضوعية يتجاوز الانطباع الشخصي الذي اكتفت به كثير من الدراسات السابقة.

مادة البحث وحدودها

تتمثَّل مادة البحث في **الأعمال الروائية الكاملة** المقدَّمة من أربعة كتّاب مصريين معاصرين، اختير منهم اثنان يمثلان الرجال، هما **بهاء طاهر** و**خيري شلبي**، واثنتان تمثلان النساء، هما **رضوى عاشور** و**ميرال الطحاوي**، وذلك بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من التكافؤ الفني بين أفراد العيّنة، إذ ينتمي الكتّاب الأربعة إلى الجيل نفسه تقريبًا من الرواية المصرية الحديثة، ويشتركون في مستوى فني ونقدي رفيع تشهد له الجوائز الأدبية الكبرى التي نالتها أعمالهم. وقد رُوعي أن يكون المتن شاملًا لكل ما نشره هؤلاء الكتّاب من أعمال روائية، لا انتقائيًّا، تلافيًا لأي تحيّز قد ينجم عن الاقتصار على عمل أو عملين من إنتاج كل كاتب.

وقد جاء البحث، بعد هذه المقدّمة، في ثلاثة محاور رئيسة: يتناول **المحور الأول** التنظيمَ الجملي بنوعيه (الرصف والإتباع)، ويتناول **المحور الثاني** الإحالةَ النحوية بنوعيها (القبلية والبعدية)، ويتناول **المحور الثالث** الغموضَ اللغوي بمصدريه (الشكلي والدلالي)؛ ثم يختم البحث بعرض أبرز النتائج التي تمخّضت عنها الدراسة، وثبتٍ بالمصادر والمراجع التي استند إليها.

1. التنظيم بالرصف في مقابل التنظيم بالإتباع Parataxis vs Hypotaxis

قد لاحظنا أن هناك نوعين من التنظيم الجملي يخضع لهما الخطاب الروائي الممثل للمادة قيد الدراسة وهي (الأعمال الروائية المقدمة من: بهاء طاهر، خيري شلبي، رضوى عاشور، ميرال الطحاوي)، وهما ما يطلق عليه التنظيم بالرصف Parataxis والتنظيم بالإتباع Hypotaxis ، لكن بدايةً لا بد من التعرف على معنى هذين النوعين من التنظيم الخاص بالجمل قبل أن نعرف أيهما يكثر عند الرجال / النساء أو يقل.

أما Parataxis فهي كلمة مكونة من مقطعين، السابقة اليونانية –Para وتعني: بجانب، ثم كلمة taxis وتعني تنظيم؛ أما Hypotaxis فهي الأخرى مكونة من السابقة اليونانية –Hypo والتي تعني: تحت، ثم كلمة taxis / تنظيم(1). وعليه فالمصطلح الأول Parataxis يعني نوعًا من التنظيم يتم بين الجمل النحوية عن طريق رصفها بجانب بعضها البعض دون وجود رابط لغوي يجمع بينها: جملة، جملة [لا رابط لغوي بينهما]، فكل جملة في هذا النوع من التنظيم مستقلة عن الأخرى، فهي لا تتبع ما قبلها، وذلك مثل قولنا: قمت من النوم، ذهبت إلى العمل. وهذا المصطلح Parataxis يطلق في الكتابة الأدبية على الجمل القصيرة – غالبًا – والتي يتم تنسيقها دون وجود روابط لغوية تجمع بينها.

أما المصطلح الثاني Hypotaxis فهو يعني إتباع الجملة بجملة أخرى عن طريق رابط لغوي يجمع بينهما: جملة بعد جملة [يوجد رابط لغوي يربط بينها]، وذلك مثل قولنا نفس المثال السابق ولكن بوجود الرابط

اللفظي فنقول: بعدما قمت من النوم ذهبت إلى العمل. **فالرابط اللفظي (**بعدما**) قام بربط الجملة الثانية بالأولى، وجعلها تابعة لها، ولا يتم معناها بدونها في ظل وجوده، وهذا الرابط هو المفتقد في الشكل الأول**[2].

وبالتطبيق على المادة قيد الدراسة نجد أن النساء يكثرن من النوع الأول Parataxis بشكل لافت، أما الرجال فهم دون النساء في الاهتمام بهذا النوع من التنظيم الجملي، بل إنهم يميلون أكثر إلى النوع الثاني Hypotaxis. ولنعط بعضًا من الأمثلة لنوضح بها كيف تستخدم النساء التنظيم بالرصف داخل خطابهن الروائي: قالت ميرال الطحاوي في الخباء (ص: 47)

"أسمع تنهدات صوتها تفح بالدموع، أعود لأحتضن وجه صافية الناعس، الحالم بالخفوت، تؤنسني دقات قلبها وأنفاسها الرتيبة، أملُّ، أعاود الزحف إلى بسطة الدار، أسمع وقع قدمه، يخرج من حجرتها بلا نعل ولا عقال، أول مرة أرى رأسه المكشوف وجسده النحيل بلا عباءة ولا سروال، أخفت أكثر، يهرول، يفتح الباب، يئز، أسمع مغلاق بابه" .

وقالت في الباذنجانة الزرقاء (ص: 148) " *تمرين على الواجهات والأثواب ومحلات الهدايا، قلبان متشابكان من الفضة، إطار يصلح لصورة الزفاف، قلب أخر يصلح لصورة ابنتك التي تحلمين بها."*

وكما نرى فالجمل في تلك الفقرات تسير دون رابط يجمع بينها، وإنما هي جمل مرصوفة بجانب بعضها البعض تنتقل بنا من صورة إلى أخرى بإيقاع سريع ناتج عن فقدان الروابط اللفظية بين الجمل. وانظر التالي:

قالت رضوى عاشور في أطياف (ص: 10) "*تدخل الحمام، تفرك أسنانها، تغسل وجهها، ترتدي زيها المدرسي وتغادر البيت*" وقالت في الطنطورية (ص: 73) "*يرفعهما الموج، يغمرهما، يسبحان كأنهما السمك، يتسابقان، يتقافزان، يتشاجران، يعلو صوتهما، ينشر كلامه واضحًا مجلجلًا*" وقالت في الرواية نفسها (ص: 143) "*تنظر المرأة خلفها، ترى الموج يهدر ويموج، تنظر أمامها، تراه، تنظر عن يمينها وعن يسارها، تتطلع في وجوه أبنائها، تراها واضحة كاملة.*"

على أن استخدام المرأة للتنظيم بالرصف قد يطول حتى يسود فقرات كاملة كما رأينا بخباء ميرال الطحاوي، وانظر إلى المقطع التالي من تقارير السيدة راء لرضوى عاشور (ص: 76):

"*تطلعت إلى ساعتها، قفزت من مقعدها، سيختل الجدول، سكبت الطعام، جلس الأولاد للغداء، انتهوا من وجبتهم، رفعت رقم 2 الأطباق، قام رقم 1 بغسيلها، سمحت لرقم 4 بأن يقضي نصف سابعة في الرسم قبل البدء في كتابة الواجب، جلست راء لتدريس رقم 3 مادة الحساب، استيقظ رقم 7، أتت به راء وقامت بإرضاعه..*"

وقالت في الرواية نفسها (ص: 49):

"*جاهدت راء في مواصلة القراءة، غالبها النوم، أطفأت المصباح المجاور لسريرها، نامت. لم يدق جارها باب الغرفة ليسأل إن كان بإمكانه المساعدة، انتبهت راء من نومها مفزوعة إلى حد الخرس، كابوس. مجرد كابوس. همهمت. مسحت العرق عن وجهها، قرأت آية الكرسي، تناولت شربة ماء، عادت للنوم.*"

بيد أن الأمر لدى النساء لا يتوقف عند حدود الفقرة والفقرتين، بل قد يمتد عبر صفحة كاملة مرصوف جملها بهذا الشكل التنظيمي، ولك أن تنظر إلى (ص: 112) من تقارير السيدة راء لترى ذلك جليًّا، وهي

الصفحة التي تبدأ بالمقطع التالي: *"أمشي في شارع حدرو، أعبر إلى النهر، أحدق في الظلام الخفيف فأرى ماءه شحيحًا، كأنه جدول، له صوت، أنصت، أمر بقنطرة، ألتصق بجانب الطريق ..."* وتستمر الصفحة على هذا المنوال إلى أن تنتهي بالمقطع التالي: *"أجلس في مقهى، سأطلب عشاء، لا أطلب شيئا، أغادر، أمشي، أدخل مقهى آخر، أغادره، أجلس على مقعد حجري في الشارع، أدخن سيجارة."*؛ على أن هذا الامتداد للتنظيم المرصوف عبر صفحة كاملة لم يأت عن طريق المصادفة، فلقد رصدناه مرة أخرى لدى رضوى عاشور، لكن هذه المرة في روايتها أطياف (ص: 29)، و(ص: 242).

لكن يبقى أن نقدم إحصاءً لما قدمته النساء وما قدمه الرجال لهذا النوع من التنظيم الجملي، وليس مجرد أمثلة من هنا وهناك؛ لكن – وقبل أن نقدم الإحصاء – لا بد أن يُعلم بأننا اشترطنا: أن ما يدخل تحت هذا النوع التنظيمي يجب ألا يقل عن أربعة جمل متتالية فما فوقها، شريطة ألا يربط بينها رابط، وعليه فكلما وجدنا أربعة جمل – أو أكثر – ولا يوجد بينها رابط لغوي اعتُبِرت هذه الجمل مرصوفة، أما ما كان أقل من ذلك فهو أقل من أن يحسب تحت هذا التنظيم المرصوف، وعليه تكون النتائج هي التالي:

لقد استخدمت رضوى عاشور التنظيم بالرصف (151) مرة داخل جميع أعمالها، بمعدل يصل إلى (10) مرات / الرواية الواحدة؛ أما ميرال الطحاوي فقد استخدمته (30) مرة داخل جميع أعمالها، بمعدل يتخطى (7) مرات / الرواية الواحدة. والجدير بالذكر أن التنظيم بالرصف قد ورد في جميع الأعمال النسائية بحيث لم يخل عمل منه، يكثر في بعضها ويقل في البعض الآخر لكنه لا يختفي مطلقًا[(3)].

وعلى الجانب الآخر فقد نجد أن الرجال يقل لديهم استعمال هذا النوع من التنظيم بشكل ملحوظ، فلقد استخدمه بهاء طاهر (4) مرات فقط، وقد كان ذلك في عملين من أصل (11) عملًا روائيًّا قدمها الرجل، أي أن هناك (9) أعمال قد خلت من هذا النوع من التنظيم؛ أما خيري شلبي فلقد استخدم التنظيم بالرصف (28) مرة في (16) عملًا من أصل (35) عملًا ضمتها المادة البحثية له، أي أن هناك (19) عملًا للرجل خلت من هذا التنظيم. وعند جمع ما قدمته النساء وما قدمه الرجال من التنظيم المرصوف نجد الفارق واضحًا، فالرجال استخدموا هذا التنظيم الجملي (32) مرة، بمعدل (0.6) مرة / الرواية الواحدة؛ أما النساء فقد استخدموه (181) مرة، بمعدل (9.5) مرة / الرواية الواحدة، أي أن معدل النساء أكبر من معدل الرجال بمقدار (15.8) ضعفًا.

الكاتب	التنظيم بالرصف Parataxis	المعدل بالرواية الواحدة
بهاء طاهر	4	0.3
خيري شلبي	28	0.8
رضوى عاشور	151	10.1
ميرال الطحاوي	30	7.5
المجموع		
الرجال	32	0.6
النساء	181	9.5

(شكل رقم: 1)

يبقى أن نفهم: ما الذي يعود على الكاتب من تبني نوعًا من التنظيم الجملي دون الآخر؟ ولا شك أن التنظيم بالرصف يعطي إيقاعًا صوتيًّا مميزًا يشبه إلى حد كبير الإيقاع الشعري خاصة الشعر الحر، ولك أن تقارن بين قول رضوى عاشور التالي: *"أجلس في مقهى، سأطلب عشاء، لا أطلب شيئًا، أغادر، أمشي، أدخل مقهى آخر"* قارن هذا المقطع بالمقطع التالي، وهو قول لأحد الشعراء في رواية خيري شلبي "موال البيات والنوم" (ص: 152)، وذلك لتلمح التقارب الإيقاعي بينهما، قال: *"اخضع، اركع، أولى بك أن تخضع، انظر قدامك خلفك فوقك من تحتك مدفع، لا ترفع رأسك لا ترفع، يقطع"* فالمقطع الشعري السابق جاء على بحر الخبب، حيث خُبن بحر المتدارك في جميع أجزائه تقريبًا، ولو تم تسكين الأفعال المضارعة في مقطع رضوى السابق لصار شعريًّا، ومن بحر الخبب أيضًا، فيما عدا الجملة الثانية منه، حيث جاءت من بحر المتقارب.

وبعيدًا عن إيقاع هذا النوع من التنظيم نجد أن له أهمية أخرى مرتبطة بسرعة إيقاعه، فهذا التنظيم يختصر الأحداث وزمن الحكي مما يعطي الجمل سرعة إيقاع ناتج عن إلغاء الروابط اللغوية بين الجمل، والتي بإلغائها ننتقل من صورة / مشهد إلى آخر في سرعة كبيرة تلهث معها الأنفاس، لكن تلك السرعة في الانتقال بين المشاهد قد تولد نوعًا من المطاطية loose قد تشوش القارئ وتسبب له الإرباك، وذلك لأنه لا يوجد رابط بين الأسباب والنتائج داخل التنظيم المرصوف، فالمشاهد مفككة لا يجمع بينها شيء، وهنا مكمن الخطورة، فقد لا يدرك القارئ العلاقة بين هذه المشاهد التي لا يجمع بينها سوى علاقة التجاور، فعندما تقول ميرال الطحاوي في الباذنجانة الزرقاء: *"تمرين على الواجهات..، قلبان متشابكان من الفضة، إطار يصلح لصورة الزفاف"* فإن لم يدرك القارئ أن هاتين الجملتين الأخيرتين تابعتان للجملة الأولى فلن يفهم عن الكاتبة شيئًا، فقد لا

يدرك المتلقي أن القلبين والإطار اللذين تتحدث عنهما ميرال هما ما تراهما البطلة في الواجهات الزجاجية للمحلات التي تطوف عليها، وهو إن لم يفهم ذلك فسيتشوش، ولن يدرك العلاقة بين هذه الجمل التي لا رابط بينها؛ والحق أننا لو تجاوزنا الكاتبة وقمنا بوضع روابط لفظية بين الجمل لكانت أقرب إلى التناول من وضعها الأصلي، وانظر التالي: "*تمرين على الواجهات فتلمحين قلبين متشابكين من الفضة وإطار يصلح لصورة الزفاف*"؛ لذا – وبسبب التشويش الذي قد يسببه التنظيم بالرصف – كان التنظيم بالإتباع أكثر حبكًا ومنطقية منه، وذلك نتيجة وجود الروابط اللفظية، لذا كان هو الأكثر ملاءمة للحكي الروائي، والذي يعتمد – غالبًا – على عنصر الحبك. ومن مميزات التنظيم بالإتباع أيضًا أنه أكثر انسيابية، حيث تنتقل من مشهد إلى آخر في سهولة ويسر دون أن يصيبك الدوار كما هو الحال مع التنظيم بالرصف، كما أنه لا يشتت الذهن بين أحداث قد تبدو للوهلة الأولى أن لا ثمة علاقة تجمع بينها، كما أنه يوجه القارئ إلى تحليل أعمق للعلاقات بين الجمل، كما يسمح بتسليط الضوء على جملة قد تكون من الأهمية أكثر من أختها، لذا صدرها الكاتب في كلامه وجعل الأخرى تابعة لها. وإليك مثال على هذا النوع من التنظيم لتلحظ فيه قدر الانسيابية، وسهولة التناول، وربط الأسباب بالنتائج. قال بهاء طاهر في واحة الغروب (ص: 34)

> "*ذهبت إلى الصالة حيث تضع القلل في صينية على إفريز الشباك البحري ورفعت القلة التي تبخرها دائما بالمستكة وتغطيها بمفرش رقيق مخرم والتي يبدو فيها الماء بالفعل أبرد من غيرها. صببت الماء في الكوب النحاسي المزخرف بفروع نباتات ملونة ورجعت إلى الغرفة وفي نيتي أن أداعبها عن هذا الكوب الذي لا تشرب إلا منه لأن أبي أهداه لها ذات يوم*"

فانظر إلى هذه الانسيابية حيث الانتقال من مشهد إلى آخر في سلاسة شديدة، ولو قيل هذا المقطع بالتنظيم المرصوف دون روابط لفظية لصار المقطع كالتالي: *"ذهبت إلى الصالة، القلل في صينية على إفريز الشباك، رفعت القلة المغطاة بمفرش، صببت الماء في الكوب النحاسي، رجعت إلى الغرفة"*، والفارق واضح بين المقطعين، الأول منساب يتبع أوله آخره، أما الثاني فمتقطعة مشاهده لغياب الروابط.

يبقى أن نقر بأن التنظيم بالإرصاف – ولأنه ينسق الجمل ويجعلها متساوية وزنًا **equal weight**، وغالبًا ما تأتي جمله قصيرة للغاية، كما أنها لا رابط لغوي يجمع بينها – يضمن لجمله أن تكون أقل تعقيدًا من الناحية النحوية مقارنة بالتنظيم بالإتباع، وذلك لأن إتباع الجملة بالجملة والربط بينهما برابط يجعلها أكثر تعقيدًا، ومما يزيده تعقيدًا زيادة حجم جمله، والتي هي غالبًا ما تكون أطول من تلك المستخدمة في الإرصاف. وما دام الأمر كذلك، وكان التنظيم بالإتباع هو التنظيم الذي يعتمده الرجال أكثر من النساء، والتنظيم بالإرصاف تكثر منه النساء دون الرجال، تكون جملة الرجل أشد تعقيدًا من جملة المرأة، وتميل المرأة للجملة الأقل تعقيدًا من الناحية النحوية أكثر من الرجل.

ومن الحق أنني لست بدعًا من الباحثين في ملاحظة أن المرأة تكثر من التنظيم بالإرصاف، فلقد سبقنا إلى ذلك أوتو يسبرسن (Jespersen 1921:251) وجينيفر كوتس (Coates 2013:18)، غير أننا قدمنا الدليل العملي على ذلك، ودعمناه إحصائيًّا، ولم نكتف بمجرد الانطباعات الشخصية(4).

2. الرجال والنساء والإحالة النحوية Reference

إن الإحالة أداة من أدوات التماسك النصي[5] Cohesion، وهي نوعان: الأولى **إحالة خارجية**، والثانية **إحالة داخلية**؛ فأما الأولى فتحدث عندما تشير الجملة إلى أشياء في العالم الخارجي، وذلك مثل الجملة التالية: *انظر إلى ذلك الشيء*. فالجملة هنا تحيلك إلى شيء خارج نطاقها. أما الإحالة الداخلية، فتحدث عندما تحيلك الجملة إلى شيء داخل الجملة، وبالتالي فالإحالة الداخلية نوعان: الأولى إحالة **قبلية** anaphora، والثانية إحالة **بعدية** cataphora، فأما الأولى فتعني استعمال مؤشر لفظي يشير إلى كلمة سابقة عليه، مثل: انظر إلى **الشمس** التي في الأفق **إنها** تغرب. فالضمير المتصل يعود على كلمة الشمس التي أتت قبله؛ أما الإحالة البعدية فهي على العكس من الأولى، فهي تعني استعمال مؤشر لفظي يشير إلى كلمة لاحقة عليه، مثل قولنا لنفس الجملة السابقة لكن بالطريقة التالية: **إنها** تغرب، **الشمس** التي في الأفق.

والحق أن المؤشر بالإحالة القبلية أقرب إلى الإدراك من الإحالة البعدية، وذلك لأنها تقدم الموضوع subject ثم تحيل إليه، أي أنها تحيل إلى ما سبق معرفته، وبالتالي يصبح من السهولة إدراك ما هو المقصود بهذا المُحيل؛ أما عند عكس الوضع، ويسبق المُحيلُ المُحالَ إليه / الموضوع، فيسبق الضمير – الذي هو في الأساس مبهم في أصل معناه – ثم يجيء من بعده الموضوع الذي يحيل إليه هذا الضمير فقد يربك المتلقي بعض الشيء، خاصة لو استمر تأخر الموضوع / المحال إليه وقتًا طويلًا، وكلما زاد تأخر معرفة الموضوع زاد الإرباك والتشتت؛ وعليه يكون استخدام الإحالات القبلية أقرب إلى الفهم، وأكثر انسيابية

وسهولة من الإحالات البعدية المربكة، لذا ليس بمستغرب أن تكون الإحالات القبلية هي الأوفر حظًّا في الاستخدام من الإحالات البعدية.

وعلى الرغم من ذلك قد وجدنا أن النساء تكثر من استعمال الإحالات البعدية بشكل لافت، وذلك على الرغم مما قررناه من أن تلك الإحالات غير مريحة بالنسبة للمتلقي، الذي يتوجب عليه الصبر ليدرك ما المقصود من هذا المؤشر الذي تقدم وسبق المحال إليه. والتالي أمثلة لاستخدامات النساء لهذه الإحالات.

قالت ميرال الطحاوي في الخباء (ص: 27) "*أفتح بابها ببطء. نائمة؟ ناعسة؟ ناعسة يا أمي؟!*"

فالمؤشر اللفظي في (بابها) يحيل إلى (الأم)، والكاتبة لم تمهد مسبقًا إلى أنها ذاهبة إلى باب غرفة الأم، وبالتالي عندما تبدأ بالمؤشر (بابها) لن نعرف باب مَن إلا عندما نواصل القراءة لندرك أن الضمير يحيل إلى الأم.

وقالت في الباذنجانة الزرقاء (ص: 41) "*وحين زرناه في بيته رأيت صورتها على الجدار، كانت جميلة فأحببتها، ونظرت على معصمها حيث يكون النبض رأيت صليبة زرقاء مدقوقة ...*" إلى الآن لا نعلم عمن تتكلم الكاتبة، فصورة من التي تتحدث عنها؟ وهذه المؤشرات اللفظية إلام تحيل؟ وبعد ستة أسطر كاملة نجد الكتابة تزيل هذا الغموض وتخبرنا من هي تلك التي أحبتها، قال: "*فذهبت في اليوم التالي إلى المدرسة وعلى رأسي غطاء أبيض كما رأيته في صورة العذراء*" والآن فقط نعلم أنها كانت تتكلم عن صورة العذراء مريم.

وقالت – والكلام مازال عن ميرال الطحاوي – في بروكلين هايتس (ص: 7): "*تراه على حرائط الإنترنت ... تراه في عدسة البحث ... تراه يتعامد على بروكلين بريدج، ذلك الجسر الممتد الطويل*" ومرة أخرى تبدأ بالضمير / المؤشر / المحيل وبعد ثلاثة أسطر من الكلام عن هذا الشيء الذي لا نعلم كنهه نراها تخبرنا بأنه جسر بروكلين.

وقالت رضوى عاشور في خديجة وسوسن (ص: 10) "*أبحث عنها بعيني وأنفي أيضًا إذ كانت لها رائحة مميزة، وجدتها فحملتها...*" إلى الآن لا نعرف ما هذا الشيء الذي تبحث عنه؟ لكن بعد ثلاثة أسطر نكتشفه "*إنها حقيبة يد كبيرة نسبيًا*" فبعد ستة مؤشرات من الضمائر، والحروف المحيلة المبهمة، والتي لا نعرف إلام تحيل، نكتشف في السطر الرابع أنها تحيل إلى حقيبة.

وقالت في غرناطة (ص: 74) "*كاد يدير ظهره ليعود أدراجه حين رآها*" إلى هنا لا نعلم ما هذا الذي رآه فاستوقفه؟ وقد يتبادر إلى الذهن أنها فتاة، فماذا يكون غير الفتيات يستوقفن الشبان؟! غير أننا بعد ستة أسطر نكتشف التالي: "*حملها وشعر بجفلتها بين ذراعيه ... الظبية*" لتعود كل الضمائر من السطر الأول إلى السطر السابع لتحيل إلى ظبية.

على أن رضوى عاشور قد تتطرف في استعمال هذه الإحالات البعدية، والتي قد تصيبك بالضجر، ونفاد الصبر الناتج عن الإبهام وعدم معرفتك عن أي شيء تتكلم، أقول أنها قد يصل بها الأمر أن تبدأ بمؤشر، ثم يأتي المحال إليه بعد صفحة كاملة، بل وأحيانًا بعد أكثر من صفحة، ولك أن تنظر في ذلك إلى قولها في رواية قطعة من أوربا (ص: 123) وذلك حين بدأت الصفحة بالمحيل فقالت: "*زارني في الأسبوع الأخير*

من سبتمبر عام 1982، لم أتعرف عليه، ذكرني فتذكرت ..." فمن الذي تتكلم عنه الكاتبة؟ عليك أن تنتظر صفحة كاملة وأكثر / خمس فقرات / 24 سطر لتعلم أنه "*إدي صالح*" أحد أصدقاء بطل الرواية في الصغر.

وعلى الجانب الآخر لا نجد الرجال يستخدمون هذا النوع من الإحالات البعدية، فلم نرصد لديهم – على قراءاتنا المتعددة للمادة – أي مثال يصلح لأن يكون أنموذجًا للإحالة البعدية، فهم يعتمدون أكثر شيء على الإحالة القبلية، والتي تضع الموضوع أولًا ثم تحيل إليه؛ ونذكر من تلك الإحالات على سبيل التمثيل فقط قول خيري شلبي في لحس العتب (ص: 22) "*هو أول من اشترى ماكينة للتذرية بدلًا من المذراة اليدوية، هي عبارة عن بضعة مناخل فوق بعضها داخل صندوق خشبي لها حنك مفتوح*" وكما نرى فالضمير دائمًا يشير إلى ما قبله، (**هي**) تشير إلى الماكينة، (بعضها) تشير إلى المناخل، (لها) تعود لتشير إلى الماكينة. إذًا فالكاتب قد حدد الموضوع ثم استمر في الإحالة إليه، وهو عكس ما فعلته رضوى مع ظبيتها، حيث أحالت إليها قبل أن تحددها. والتالي مثال آخر لنفس الكاتب من رواية بغلة العرش (ص: 185) "*أقتادني إلى سيارة بيجو ... فتح لي بابها فركبت بجواره*" وبالمقارنة مع باب ميرال في الخباء نجد الوضع معكوسًا. وانظر االتالي:

ميرال: *أفتح بابها ... ناعسة يا أمي؟*

خيري: *سيارة بيجو ... فتح لي بابها*

وقال بهاء طاهر في مجموعته ذهبت إلى الشلال (ص: 90): "*ما أنقذه هو أن السكرتيرة فضلت عليه منحة دراسية ... لا يذكر الآن وجهها وبصعوبة يذكر اسمها ... يعرف أنه وإن سخر من نفسه ومن سنه فهو يجيء الآن كما جاء كل*

عاملأن صورتها تستدعيه مثلما استدعته من قبل" فالضمائر تحيل إلى السكرتيرة التي سبقتهم جميعًا، وبالمقارنة مع صورة ميرال نجد الوضع معكوسًا. انظر التالي:

ميرال: *رأيت صورتها ... العذراء*

بهاء: *السكرتيرة ... صورتها تستدعيه*

يبقى أن نحصي كم هذه الإحالات لدى النساء مقارنة بالرجال لنتأكد من أن النساء يتميزون دون الرجال في هذا النوع من الإحالة.

الكاتب	عدد الإحالات البعدية	المعدل بالرواية الواحدة
بهاء طاهر	0	0
خيري شلبي	0	0
رضوى عاشور	7	0.5
ميرال الطحاوي	10	2.5
المجموع		
الرجال	0	0
النساء	17	0.9

(شكل رقم: 2)

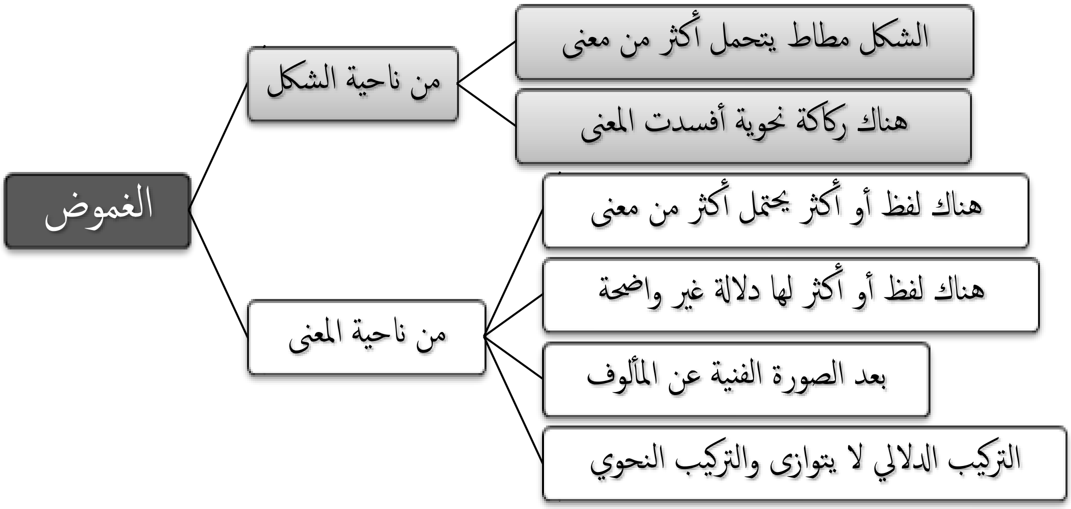
3. الرجل والمرأة والغموض ambiguty

لقد وجدنا أن كثيرًا من جمل النساء قد أصيبت بالغموض، وذلك راجع إلى عدة أسباب، بعضها متعلق بالبنية العميقة الخاصة بالجملة (المعنى)، وبعضها الاخر يتعلق ببنيتها السطحية (الشكل).

ففيما يختص بمعنى الجملة قد نجد بجملة النساء لفظًا أو أكثر يحتمل أكثر من معنى مما يسبب غموض التركيب، أو قد يكون هذا اللفظ ذا دلالة غير واضحة، أو قد يكون غموض المعنى سببه غموض الصورة الفنية من تشبيه أو استعارة، أو لغلو هذه الصورة وبعدها عن الشائع المألوف، أو قد يكون الغموض قد لحق بالتركيب الدلالي دون التركيب النحوي، فمعلوم أن للجملة تركيب دلالي يناظر تركيبها النحوي، وقد يكون التركيب النحوي للجملة صحيحًا، وإنما دخلها الغموض من قِبل تركيبها الدلالي، وذلك مثل التركيب الشهير والذي يضرب به المثل في تلك الحالات: "الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام بغضب". فالجملة السابقة صحيحة نحويًّا، لكنها بلا معنى في الحقيقة، وذلك رغم تكونها من كلمات واضحة الدلالة في حالة إفرادها. وعليه فهناك تركيب دلالي لا بد وأن يتوازى مع التركيب النحوي لتصبح الجملة مفهومة ولها معنى(6).

ومن ناحية أخرى فقد يدخل جملة النساء الغموضُ من ناحية الشكل، وذلك عن طريق أن يكتسب التركيب أكثر من معنى نتيجة بنيته النحوية المطاطية؛ وقد يأتي الغموض ناتجًا عن الركاكة النحوية التي أفسدت المعنى وأغمضته على القارئ.

والشكل التالي يلخص أسباب الغموض في جملة النساء:



(شكل رقم: 3)

3.1 الغموض من ناحية الشكل

3.1.1 مطاطية الشكل بحيث يحتمل أكثر من معنى

لعل أبرز مفكر في العصر الحديث ناقش الاختلافات بين الرجال والنساء في أسلوب الكتابة الأدبية هي فريجينيا وولف .Woolf, V، فقد كتبت في بداية القرن العشرين مقالًا تستعرض فيه رواية دورثي ريتشاردسن .Richardson, D (الأضواء الدوارة Revolving Lights) (1923)، حينها وصفت الجملة النسوية بأنها أكثر مطاطية more elasticity وأكثر قابلية للتمدد / المط إلى أقصى حد، كما أنها – والكلام عن جملة المرأة – مغلفة بأكثر الأشكال غموضًا[7]. بيد أن أوصاف وولف "أكثر مطاطية وقابلة للتمدد" هي الأخرى غامضة بشكل كبير، بيد أنها اقتربت من إعطاء تقييم أكثر تحديدًا لجملة المرأة عند استعراضها لرواية (النفق

(The Tunnel) لنفس الكاتبة، فهنا نراها اقتبست مقطعًا لحوار داخلي حين ضمت فيه الكاتبةُ القارئَ إلى لا وعي الشخصية فقالت: *"إنه يشبه إلقاء شيء والعودة قهقري لشيء، أنت تعرف أنه هناك، وعلى الرغم من ابتعادك أنت تعود، لذا أنا عدت الآن"*، والحق أن العلاقة بين الضميرين (أنت – أنا) بالمقطع السابق غير واضحة، فقد يبدو أنهما يشيران إلى نفس الشخصية، وهو البطل الذي يتحدث، لكنهما أيضًا يتضمنان القارئ؛ فالخطاب يحتمل أن يكون موجهًا إليه هو الآخر، وعليه فهذا الانزلاق المرجعي للضمائر هو ما تسميه وولف "مطاطية"، وهو ما أطلقت عليه "الجملة النفسية للجنس الأنثوي The psycological sentence of feminine gender"[8].

وهذه الرؤية حول كتابة المرأة المختلفة عن كتابة الرجل من هذه الحيثية قد وردت كثيرًا لدى باحثات النسوية الفرنسيات، من أمثال هيلين سيكيو Cixous, H. (1976) ولوسي إريجراري Irigarary, L. (1985)، بيد أن مناقشتهن جميعًا انحصرت على مستوى التنظير فقط، ونادرًا ما أعطين أمثلة محددة[9].

والآن حان الوقت لأن نعطي أمثلة لهذا النوع من المطاطية لدى النساء.

قالت ميرال الطحاوي في بروكلين هايتس (ص: 143): *"الأباريق وحدها لها قضيب ضخم ناتئ تحمله النساء إلى الخلاء ليدسسنه بين الأفخاذ"*. فالضمير في الفعل (يدسسنه) مطاط الدلالة، فهو قد يعود على (الإبريق)، لكنه يشير من طرف خفي إلى (القضيب) ليصبح هو المدسوس بين الأفخاذ، والحق أن الضمير قابل إلى هذا المعنى وذاك أيضًا، ولو أرادت الكاتبة أن تبتعد عن ذلك الغموض للجأت إلى تأنيث الضمير، وذلك ليتواءم وجمع التكسير (أباريق)، فلو قالت (يدسسنها) لزال الالتباس، وصارت عودة الضمير على الأباريق حتمية لكنها لم تفعل. والتالي مثال آخر من نفس الرواية (ص: 91) *"وتشعر أن رجلًا في هذا العالم ما زال يكترث لحضورها*

كانت هذه هي الحقيقة الوحيدة التي توصلت إليها في النهاية أن تسير، وأن تشعر بأن ثمة من يكترث لوجودك، وأن تشعر بأنك قادر على أن تحب" فهذا الأنموذج يشبه كثيرًا ما فعلته دورثي ريتشاردسن في نفقها، فالضمير في البداية سار بصيغة الغائب (حضورها – توصلتْ)، ثم انزلق هذا الضمير بمطاطية حتى أننا لا نعرف من هو الفاعل المستتر للفعل (تسير)، فهل يكون (هي أم أنت)، وسبب هذه المطاطية أن الكاتبة التفتت فجأة من الغائب إلى المخاطب، فبعد (توصلتْ) نفاجأ بـ (وجودك – تشعرَ – أنك قادر)، فمن الذي تحادثه البطلة بهذا الضمير، هل تحادث نفسها؟ أم تضمن القارئ معها؟!

وقالت في الباذنجانة الزرقاء (ص: 116) "*سيفتحِ لك الباب ويقول لك: انزلي*" إلى هنا فالضمير بالمخاطب + زمن الاستقبال يوحيان بأن الراوية تحادث بطلتها، يدعم ذلك الفهم جمل جاءت بعد هذا المقطع من أنماط "*رأسك بين يديك، ويداك بين ساقيك في الحجرة المعتمة*"، لكن بعد فترة نجد الضمير يتم مطه ليصبح ذا معنيين، فإما أن تكون الراوية هي التي تحادث بطلتها، وإما أن البطلة قد جردت نفسَها عن نفسِها ثم راحت تخاطب نفسها فتقول: "*لكنه لم يقبّلك، ولم تغضبي، عقدت فمك كما كنت تفعلين طفلة، وسكبت عينيك دموعًا لم يرها، وتظاهرت بالعناد*"، وقد يعتقد البعض أن الاحتمال الأول ما زال هو الراجح هنا أيضًا، حيث الراوية تحادث بطلتها، لكن ماذا نقول عندما نجد بعد عشر صفحات كاملة قولها التالي: "*وعدت مهزومة أكثر لتجلسي فوق إحباطاتك تكتبين في أوراقك أشياء، لا هي قصص، ولا أشعار ، إنها فقط خدوش وجهك*"، إذًا فالراجح أن البطلة هي التي تحادث نفسها، وتكتب عن نفسها، أقول الراجح نوعًا ما، وذلك لأن احتمال أن الكاتبة لم تزل هي من تحادث بطلتها موجود أيضًا.

قالت رضوى عاشور في أثقل من رضوى (ص: 127): *"إذ أنهى حكايته بالدعاء عليه لأنه بلا رحمة"* فالضمير في (**لأنه**) هل يعود على (الفاعل) الذي أنهى حكايته؟ أم على (المفعول) الذي يحكي عنه؟ فهل الفاعل هو الذي بلا رحمة كونه دعا على رجل قد مات؟ أم أن المفعول هو الذي كان بلا رحمة وذلك قبل موته؟! وقارن ذلك بقول خيري شلبي في رحلات الطرشجي الحلوجي (ص: 105) وذلك عندما كان يتكلم مع إحدى الأمهات التي تشتكي له ابنتها التي كانت تعمل وتنفق عليهم لكنها ما لبثت أن هربت ولجأت إلى خزانة البنود قال: *"فطلبت خبرها فجاءت أنها – البنت – تستحق الشفقة"* فلاحظ هذا الاعتراض التوضيحي حتى لا يعود الضمير إلى الأم التي تتكلم معه، فخيري يقيد الضمير بهذا الاعتراض كي يرجع إلى الفتاة وحدها ولا تغمض دلالته على المتلقي.

نعود مرة أخرى إلى رضوى عاشور التي قالت في الطنطورية (ص: 188) *"كيف احتملتُ؟ كيف احتملنا وعشنا وانزلقت شربة الماء من الحلق دون أن نشرق بها أو نختنق"* وضمير المتكلم هنا ماذا تقصد به؟ هل تقصد به البطلة نفسها وعائلتها التي شهدت المجازر في المدن الفلسطينية؟ أم تضم إليهم القارئ؟ والذي شاهد أيضًا تلك المجازر إلى وقت قريب – بل وما زال يراها – وما زال يعيش، ويحتمل، ويشرب دون أن يختنق؛ والذي يؤكد احتمالية ضم القارئ لضمير الجمع هو إرداف المقطع السابق بالمقطع التالي: *"عند موت من نحب نكفنه برحمة ونحفر في الأرض عميقًا، نبكي، نعرف أننا ندفنه لنمضي إلى مواصلة الحياة"* فلا شك أن ضمير الجمع هنا يضم المتلقي وذلك لأنها تتكلم عن قضية إنسانية عامة.

والآن يتبقى السؤال: هل الرجال لا تصاب ضمائرهم بتلك المطاطية التي تجعل الضمير يضم أكثر من محال إليه؟ الحق أننا وجدنا الرجال إذا شعروا بأن الضمير سيصاب بتلك المطاطية تفادوها بتمهيد يحدد مرجعية الضمير، ويحول دون انزلاقه إلى غير ما تم تحديده له؛ وانظر إلى قول بهاء طاهر التالي من واحة الغروب (ص: 147) "*أزمتي؟ تسألني كاثرين عن أزمتي؟ أسأل نفسي*" فالكلام الآن بضمير المتكلم، ولأنه يعلم أنه بعد فترة سينتقل إلى المخاطب، ولكي يمنع هذا المخاطب من الانزلاق لغير النفس مهد وقال: "*أسأل نفسي*"، لذا فهو عندما يقول بعدها بفقرتين: "*لكن تعال الآن انتهى وقت الخداع*" حينها نعلم يقينًا أن الأمر موجه إلى النفس، ولا يضم إليها شخصًا آخر؛ بيد أنه لم يستمر في أرجحة الضمائر، بل على العكس، فهو سريعًا ما ارتد إلى استخدام ضمير المتكلم فقال بعد جملته السابقة "*ما الذي فعلته أنا بالضبط في الثورة؟*" وانظر إلى **(أنا)** التي جاءت لتحدد التاء في الفعل أنها تاء الفاعل دون أختها المفتوحة الدالة على الخطاب، وكلها إجراءات تحول دون مطاطية الضمير؛ وإليك أنموذج آخر لإجراءات الرجال التي تحول دون الوقوع في المطاطية، قال خيري شلبي في بغلة العرش (ص: 205) "*قال ضياء: إن باهر اكتشف من ثاني يوم لزفافه أن كاملة أيوب كانت على علاقة بصديقه مذكور ... لا لم يكن اكتشافا لأنهم – ضياء والصحبة – حاولوا نصحه باللمحات الذكية*" فانظر ماذا فعل خيري منعًا لمطاطية الضمير، لقد قام بزيادة هذا الاعتراض المفسر للضمير **(ضياء والصحبة)** تفاديًا لأي سوء فهم أو غموض قد يحدث إذا ظل الضمير دون هذا الاعتراض الإيضاحي. والحق إن أمثال هذه التقنيات الإيضاحية التي تحول دون الغموض والمطاطية كثيرة لدى بهاء طاهر وخيري شلبي، وعليه فنحن لم نجد

لدى الرجال من مثل هذه المطاطية أو الانزلاقات المرجعية للضمائر، والتي قد تسبب غموضًا في فهم الجملة كما رأينا لدى النساء.

3.1.2 الشكل به ركاكة نحوية أفسدت المعنى

ومن ذلك قول ميرال الطحاوي في نقرات الظباء (ص: 48) "*تفتح صدرها لتظهر عظمة ناتئة لتكشف نحولها على تلك العظام البارزة*" وهنا لا بد من حذف حرف الجر (على) لتتخلص الجملة من ركاكتها. وقالت في الخباء (ص: 43) "*والفلاحات جلابيبهن الزاهية يعقدن الطرح السود على جباههن ومن فتحة الصدر تتمايل الضفائر*" والحق أن الجملة الأولى ركيكة للغاية، فلا بد من زيادة حرف جر على (جلابيبهن) لتصير (بجلابيبهن)، وذلك حتى يصير الفعل (يعقدن) خبرًا للفلاحات، كما أن حرف الجر (من) في بداية الجملة الثانية ركيك بعض الشيء، والأولى منه استخدام (على)، وذلك لأن الضفائر لا تتمايل من فتحة الصدر وإنما تتمايل عليها.

وقالت رضوى عاشور في الرحلة (ص: 30) "*ولم تكن الأشجار هي العلة وحدها بل كان أنني بدأت آلف المكان*" ومصدر الركاكة حذف اسم كان، فإما أن يقال: بل كان السبب أنني، أو كانت العلة أنني. وقالت بالرواية نفسها (ص: 92) "*أشهد تساقط الندف الثلجية الناعمة والأرض لا زالت تسكن الأبيض*" ومصدر الركاكة حذف الضمير من الفعل (تسكن)، والصواب أن يقال (يسكنها)، أو اللجوء إلى زيادة حرف جر لكلمة (الأبيض) مع بناء الفعل (تسكن) للمجهول فتصير الجملة (تُسكن بالأبيض). وقالت في أطياف (ص: 128) "*هل كان دائمًا كذلك أم أن أنني لم أعرفه*" والركاكة مصدرها زيادة (إن)، فلا بد من حذفها، لأنه لا يوجد ما يبرر وجودها.

وبعيدًا عن الركاكة العربية فقد نجد تلك الحال ممتدة إلى اللغة الإنكليزية، فنجد ميرال الطحاوي تقول في بروكلين هايتس (ص: 231) " The table are empty.. The dance floor's desetred ... You've "the first leson to learnin' the blues وهنا نراها تنقل عن أغنية فرانك سيناترا Frank Sinatra تعلُّم البلوز Learnin' the blues، لكنها تخطئ فيها أخطاءً نحوية كثيرة، ففي الجملة الأولى أفردت الموضوع (the table)، والصحيح أنه جمع (tables)، كذا ورد بالأغنية، ودل عليه الفعل المساعد (are)، والذي جاء جمعًا هو الآخر؛ كما أن الجملة الثانية أصابتها الركاكة حين أخطأت في هجاء كلمة (deserted / مهجور) فقدمت حرف (t) على حرف (r)، لتصبح الكلمة بلا معنى؛ أما الجملة الثالثة فحوت مركب من الأخطاء التي حرفت معناها تمامًا، فلقد أسقطت أفعال، وضمائر، وحرف جر كفيلة كلها بتغيير المعنى الذي أراده الشاعر، فهي بالشكل التي كتبته ميرال تعني: لديك الآن أول درس لتعلُّم البلوز، وصواب هذه الجملة هو التالي: You've had your first lesson in learnin' the blues، وتعني: لقد كان لديك أولى دروسك في تعلُّم البلوز.

والحق أن هناك الكثير من الأخطاء النحوية والإملائية لدى النساء والتي تغاضينا عنها ترجيحًا منا أنها ربما كانت ناتجة عن الطباعة، على الرغم من أن روايات النساء طباعتها كانت أحسن حالًا من طباعة روايات الرجال، تلك الأخيرة التي لم نجد بها أي أخطاء نحوية أو ركاكة تصلح لأن تدرج هنا.

3.2 الغموض من ناحية المعنى

3.2.1 وجود لفظ أو أكثر له دلالة غير واضحة

واللفظ قد يكتسب الدلالة غير الواضحة من كونه غريبًا، فلا نجد له معنى، ومن ذلك قول ميرال الطحاوي في الخباء (ص: 146) "*وكشفت أسنانها المقروضة عن وجه امرأة يرعى من جدائلها قاعود صغير*" فما هو القاعود الصغير؟ الحق أننا لا نعرف، ولعلها أرادت (القَعود) وهو الجمل[10]، لكن حتى بعد ذلك الافتراض تبقى الدلالة غير واضحة، وذلك لأن التركيب بشكل كامل دلالته غامضة للغاية، فالكلام عن أرنبة برية، وهذه الأرنبة كشفت أسنانها المقروضة عن وجه امرأة، وهذه المرأة يرعى من جدائلها جمل صغير؟!

وقد يكتسب اللفظ الدلالة غير الواضحة ليس لكونه غريبًا بل لأننا لا نعلم ماذا يقصد به الكاتب/ة؟ فمن الضمائر غير واضحة الدلالة قول ميرال في الباذنجانة الزرقاء (ص: 44) "*وجاءت، فعلت الشيء نفسه، لطمتني على وجهي ...*" فمن هي التي تتكلم عنها الكاتبة؟ فالحق أنه لا يوجد مؤشر قبلي ولا بعدي تحال إليه هذه الضمائر، وغالب الظن أنها تحيل إلى ناظرة المدرسة، وذلك لأن السياق يعطي بعضًا من المؤشرات التي ترجح ذلك، منها أن الموقف كان بالمدرسة، حيث كانت البطلة تقف لتشاهد الصبيان وهم يلعبون كرة السلة، ومنها اضطراب المعلم أمام هذه الشخصية غير المعلنة، لكن يبقى كل ذلك مجرد افتراض مبني على بعض المؤشرات، فالغموض ناتج عن غياب الموضوع الذي تحال إليه الضمائر فجعلها غير واضحة الدلالة.

ومن الكلمات المألوفة لكنها غير واضحة الدلالة قولها في الخباء (ص: 36):

"*ويعبئ الغلال صف من البنات الصغيرات، تنتقل* **(تعني الجدة)** *باتجاههن وتزفر: اللعنة على وجوه من أنجبكن، فلاحات نجسات قليلات الحياء. تزعق وتنادي: يا نجاسة لمي يدك. يعبئن في الأجولة وأنا أحبو من نافذة إلى نافذة .. تقترب الوجوه ويميل الجسد الرخو، ينحني قليلًا حتى يضع الشارب الكثيف الحمل فوق الرأس*"

والفقرة قد تكون واضحة بعيدًا عن عدم فهمنا لسبب غضب الجدة على الفتيات الفلاحات، فنحن نراها تسبهن دون سبب واضح، فتصفهن بقلة الحياء، وتأمرهن بلم اليد، على الرغم من أن المشهد لا يوجد به ما يدل على أي شيء يستدعي الحياء أو لم اليد. بيد أننا سنفهم سبب غضبها عندما نفك شفرة الغموض التي تلت الفقرة الأولى؛ فلقد ظلت الفقرة واضحة إلى أن قالت: *تقترب الوجوه*، فوجوه من تلك التي تقصدها؟ قد يتبادر إلى الذهن أنها وجوه الفتيات الفلاحات اللائي يعبئن في الأجولة، وذلك لأنه لا يوجد ما يشير لغير ذلك؛ لكن من المقصود بالشارب الكثيف؟ بالطبع هي إشارة إلى رجال، وعليه نفهم أن الرجال كانوا يحملون الأجولة – وهو ما أغمضته الكاتبة – ليضعونها فوق رءوس الفتيات، واللاتي رمزت إليهن بالجسد الرخو، والذي يميل ليحمل الجوال، وعلى ذلك نفهم سبب غضب الجدة على هؤلاء الفتيات، وهو اقتراب وجوههن من وجوه الرجال، وملامسة أيديهن لأيدي الرجال أثناء تحميل الأجولة، ومن خلال ذلك نفهم قول الجدة: *فلاحات قليلات الحياء، يا نجاسة لمي يدك*. إذًا فالغموض ناتج من كون الكاتبة قد تكلمت في البدء عن فتيات يعبئن الأجولة ويحملنها، ولا وجود للرجال في المشهد صراحة، ثم غضب غير مبرر من الجدة، ثم تشير لوجود الرجال ولأسباب غضب الجدة بإشارات غامضة تحتاج لطول تمعن حتى نفهمها.

ومن هذا النوع أيضًا قول رضوى عاشور في أثقل من رضوى (ص: 9) "*كنت بلغت الرابعة والستين حين بدأت الكتابة أعي أن هذه السنوات ستفلت حتمًا من حدودها، لأن أعمارنا كما هو معروف تفيض عن أعمارنا وتقفز بلا استئذان إلى ما قبلها أو ما حولها وتمتد متشعبة في التاريخ والجغرافيا*" فما هي السنوات التي تقصدها الكاتبة؟ هل هي سنوات العمر كله؟ أم تقصد السنوات الأربع التي تخطت بهن الستين؟ وما معنى أن السنوات ستفلت من حدودها؟ فما هي حدود السنوات التي تقصدها؟ ثم تبرر هذا الإفلات بشيء من المفترض أنه معروف – والحق أني لا أعرفه – وهو أن الأعمار تفيض عن الأعمار! فكيف يكون ذلك؟ كيف يفيض العمر عن العمر؟ كما أنها تقول إن هذه السنوات / الأعمار تقفز بلا استئذان إلى ما قبلها، والهاء هنا هل تعود على السنوات أم على العمر؟ وما الذي يكون قبل السنوات أو قبل الأعمار؟ غير أن الكاتبة ترددت في هذا القفز القبلي فقالت: أو تقفز (السنوات / الأعمار) إلى ما حولها، وعند ذلك نعود لغموض جديد فما الذي يوجد حول العمر أو السنوات؟ والحق أننا مهما أعدنا قراءة الفقرة السابقة، ومهما أجهدنا الذهن في محاولة أن نعرف ماهية المقصود منها، وحتى لو توصلنا لشيء فهذا لا ينفي غموضها الشديد والناتج عن الدلالات الغير واضحة من الألفاظ.

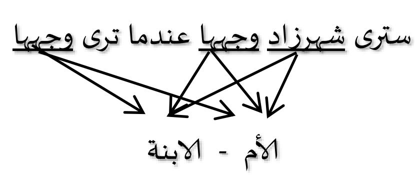
وقالت في رواية قطعة من أوربا (ص: 39) "*تغطي ابنتك باسمًا ثم تأوي إلى فراشك لتجد عيني ذلك القط القابع قريبًا منك وميضًا لا تحتمله يلتمع في الظلام .. لا أحد يموت بالبرد ستقبل الولد ستحب الولد سنة الحياة*" فإلام يشير / يرمز ذلك القط؟ هل يشير إلى المرض؟ الموت؟ ومن هذا الولد الذي تتحدث عنه؟ فمن المقصود به؟ لا توجد أي إشارات قبلية أو بعدية تشير لكُنْه هذا الولد، فمن يكون؟ ولا يجب أن يُفهم أنه ابن يُنتظر مولده، وذلك لأن

البطل لا أولاد له، إنما هن ثلاث فتيات، فهل تقصد الكاتبة به محمود؟ وهو ولد من أبناء الجيران سيصبح صديقًا للبطل فيما بعد؟ قد يكون، مع العلم بأن شخصية محمود لن تظهر إلا مع الفصل التاسع، والذي جاء بعد هذا القول بأكثر من ستين صفحة!

وقالت ميرال الطحاوي في بروكلين هايتس (ص: 141) "*وتنط لتتفادى المصير الذي تواجهه أمها بعد سكب الزيوت على فخذيها*" فما هو هذا المصير الذي تتحدث عنه الكاتبة؟ فالجملة وردت في سياق فتاة صغيرة تلعب الحجلة، أما أمها فمن باطن الكلام يبدو أنها تعاني من برود جنسي، أو قل إنها لا تجيد إثارة زوجها جنسيًّا، ومن ثَم فهي لا تشبعه، أو على أقل تقدير هذا ما يراه زوجها فيها؛ ولكن ما علاقة مصير أمها بما تفعله البنت في اللعب؟ هل يكون المصير الذي تتفاداه هو البرود الجنسي؟ أم نفور الزوج منها لعدم معرفتها بما يثير الرجال؟ ولكن ما علاقة كل ذلك بلعب الحجلة؟ هل لأنها تنط، وبالتالي يتطلب هذا النط رفع الثوب مع فتح الساقين بعيدًا عن بعضهما، وبالتالي تصبح البنت مشهدًا مغريًّا للصبيان، ومن ثَم يتلصصون عليها، وهي لا تعبأ بذلك؛ فهل تعني الكاتبة بكل ذلك أنها تتعلم فن الإغواء منذ الصغر لتتفادى مصير أمها المؤلم، هذا المصير الذي تواجهه في كل مرة يأتيها زوجها حيث يصيح فيها: *أنت طوبة يا بنت الكلب*. فهل يكون هذا هو المعنى الذي أرادته الكاتبة؟ قد يكون.

3.2.2 وجود لفظ أو أكثر يحتمل أكثر من معنى

ومن ذلك النوع قول رضوى عاشور في قطعة من أوربا (ص: 100) "*ألمح أولادًا أو بنات من الساكنين فوق السطوح ينزلون السلالم في طريقهم إلى مدارسهم فأفكر في البنات*" فكلمة البنات الأخيرة ماذا يعني بها البطل؟ من الظاهر قد يبدو الأمر واضحًا، فهو يفكر في البنات اللائي ينزلن على السلالم، لكن عندما نعلم أنه كان للبطل ثلاث بنات، وفي وقت قوله السابق كانت زوجته قد هجرته فتركت له المنزل وأخذت البنات معها، عندما نلم بتلك الأحداث ندرك أن الكلمة تتحمل أنه يفكر في بناته هو لا بنات الجيران، عندها يصبح مشهد البنات النازلات على السلالم مجرد صورة حفزت ذاكرته على استعادة صورة بناته مباشرة؛ وعليه فأيهما تقصد الكاتبة بنات الجيران أم بناته؟ الحق أن الكلمة بسياقها اللغوي / التركيبي تحتمل المعنيين. وقالت بالرواية نفسها (ص: 152) "*سترى شهرزاد وجهها عندما ترى وجهها*" وهنا نجد غموضًا شديدًا، والسبب أن هناك اثنتين من شهرزاد بالرواية، شهرزاد الأم وشهرزاد الابنة، فمن تقصد منهما الكاتبة؟ وعلى هذه التعددية الدلالية لعلم الشخصية ستتعدد إحالة الضمير بالضرورة، وذلك في كل من كلمتي: (وجهها) الأولى والثانية، فالضمير علام يعود؟ الأم أم الابنة؟ وبأي ترتيب؟ فهل الأول يعود على الابنة والثاني على الأم؟ أم العكس؟ أم أن الضمير يعود على الأم وحدها؟ الابنة وحدها؟!



3.2.3 التركيب الدلالي لا يتوازى مع التركيب النحوي

فالتركيب النحوي قد نجده صحيحًا غير أن تركيبه الدلالي لا يعطي معنى صحيحًا كشكله النحوي، ومن ذلك قول ميرال في الخباء (ص: 43) "*والفلاحات ... يجذبن في خيوط القطن وتمر كل واحدة مشوحة بالبذور رءوسهن*" فما معنى هذا الكلام؟ فهو من الناحية النحوية صحيح، لكن المشكلة في بنيته العميقة غير المفهومة التي لا تتوازى مع صحته النحوية، فما الذي تجذبه الفلاحات في خيوط القطن؟ ولو قدمنا وأخرنا فقلنا: يجذبن القطن في خيوط، صار للجملة بعض المعنى، وإن كانت ركاكتها لم تفارقها، فعلى الفرض الأخير – أعني بالتقديم والتأخير– كان من المفترض أن يقال: يغزلن القطن في خيوط. والآن نأتي إلى الجملة الثانية، التي هي أشد غموضًا من الأولى، فما معنى أن تمر الفلاحة تشوح رأسها بالبذور؟! فكيف تشوح الرءوس بالبذور؟! والحق أن هذه الفقرة من الخباء اجتمع فيها علتان: الأولى أن في بدايتها ركاكة نحوية، والثانية هي ما قررناه أعلاه، وعندما نقرأها دفعة واحدة نعلم كم الغموض الذي اجتمع فيها: "*والفلاحات جلابيبهن الزاهية يعقدن الطرح السود على جباههن ومن فتحة الصدر تتمايل الضفائر يجذبن في خيوط القطن وتمر كل واحدة مشوحة بالبذور رؤوسهن*" كما نرى فالتركيب النحوي من أوله إلى آخره صحيح، بيد أن الغموض ينبع من التركيب الدلالي. وقد ينسجم مع هذا النوع قول رضوى عاشور في أثقل من رضوى"*إن هذه السنوات ستفلت من حدودها لأن أعمارنا تفيض عن أعمارنا وتقفز إلى ما قبلها وما حولها*" فتركيبها النحوي هي الأخرى صحيح غير أن تركيبها الدلالي غامض للغاية.

3.2.4 بُعد الصورة الفنية من تشبيه واستعارة عن المألوف

إن لجوء الإنسان إلى التشبيه يعني أنه يعاني من معنى غامض لا يستطيع التعبير عنه صراحة، ومن ثَم فهو يلجأ إلى التشبيه رغبة في تقريب الصورة إلى المتلقي؛ فالقصد من التشبيه عامة هو البيان، تقريب الفكرة إلى الأفهام؛ وبلاغة التشبيه تنشأ من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء يشابهه، لكن بشرط أن أفهم أنا كمتلقي هذه الصورة التي تنقلني إليها، لكن إن غمضت علي الصورة التي تقدمها وقتها لن يؤدي التشبيه وظيفته التي أوكلت إليه.

انظر إلى قول رضوى عاشور في "أثقل من رضوى" (ص: 169)"*أرى ما أرى فيدخل ما أرى إلى جسم المرأة الستينية المجبول كتربة البلد بالمتراكم من ألف شيء لا تعرف كيف يصير أو يصيرها*" فماذا يعني هذا التشبيه؟ ولقد تتضح الصورة قليلًا إن تم التخلص من حرف الجر الداخل على كلمة (**المتراكم**)، لكن على الرغم من ذلك تبقى الصورة غامضة، غير واضحة الدلالة، على الرغم من كونها تشبيهية، أي أن الغرض منها توضيح الفكرة، لكنها لا تنجح في ذلك، بل زادت الغموض غموضًا؛ فهي تقول إن ما تراه يدخل إلى جسدها، ولأن دخوله إلى الجسد غامض – مثل تأثيره فيها بعد الدخول – لذا نراها لجأت للتشبيه حتى نفهم كيفية الدخول، ونفهم ما أثره بعد هذا الدخول، لكنها قالت: إن دخول ما تراه من مشاهد إلى جسدها كتربة البلد بالمتراكم من ألف شيء؟!

ومن هذه الصور الغامضة البعيدة عن المألوف أيضًا قول ميرال في الخباء (ص: 146) "*وكشفت (الأرنبة) أسنانها المقروضة عن وجه امرأة يرعى من جدائلها قاعود صغير*" فكيف تكشف أسنان الأرنبة عن وجه امرأة؟ وإن كان، فما معنى أن هذه المرأة – التي كشفت عنها أسنان الأرنبة – يرعى من جدائلها جمل صغير؟! فما معنى هذه الصورة (*يرعى من جدائلها جمل صغير*)؟ وما المراد منها؟ وعلام تدل؟!

والسؤال الآن: هل نجد أيًّا من تلك الأمثلة أو ما يناظرها لدى الرجال؟ الحق أنه (لا)، فلم نقف على أي مثال من المادة الممثلة للرجال – على ضخامتها – يصلح لأن يندرج تحت أي فرع من أفرع الغموض التي ذكرناها آنفًا، مما يؤكد أن جمل المرأة – كما قالت وولف .Woolf, V وهيات .Hiatt, M وسيكسو .Cixous, H وغيرهن من باحثات النسوية – كثيرٌ ما تتلبس بالغموض، على أنهن – أقصد باحثات النسوية – لم يدرسن هذا الغموض دراسة منهجية كما فعلت الدراسة الحالية، كما أنهن نادرًا ما أعطين أمثلة توضح مقصودهن من هذا التنظير. لكن المثير أن هؤلاء الباحثات على مدار قرن مضى تكلمن عن جملة المرأة دون جملة الرجل، فلم يلتفت إليها أحد، وقد قيل أن هذا نوع من التعصب لصالح الأنثى، لكن من الحق أننا لم نجد لجملة الرجل خصائص تخصها مما يتطلب دراستها، بل قد نقول إن جملة الرجل هي الجملة العادية / العامة general، التي يستخدمها الجميع، وعليه نستطيع أن نردد مع كريستيان روتشفورت ,Rochefort .C "إن كتابة الرجل هي الكتابة، أما كتابة المرأة هي كتابة امرأة"[11].

النتائج

1. تفوّقت النساء **(رضوى عاشور** و**ميرال الطحاوي)** تفوّقًا كبيرًا على الرجال **(بهاء طاهر** و**خيري شلبي)** في استخدام التنظيم الجملي بالرصف Parataxis، إذ بلغ مجموع وروده لدى النساء (181) مرة بمعدّل (9.5) مرة في الرواية الواحدة، مقابل (32) مرة فقط لدى الرجال بمعدّل (0.6) مرة في الرواية الواحدة، أي بفارقٍ يقترب من (15.8) ضعفًا لصالح النساء؛ في حين مال الرجال في المقابل إلى التنظيم بالإتباع Hypotaxis الذي يمنح جملهم قدرًا أكبر من التعقيد النحوي والتماسك المنطقي بين الأسباب والنتائج.

2. أفضت غلبة التنظيم بالرصف على جملة المرأة إلى نتيجتين متلازمتين: الأولى إيقاعية، إذ اقترب هذا النوع من التنظيم من الإيقاع الشعري الموزون؛ والثانية دلالية، إذ إنّ غياب الروابط اللفظية بين الجمل المرصوفة، وإن منحها سرعة إيقاعية لافتة، فقد عرَّضها لضربٍ من التفكك والمطاطية Looseness قد يُربك المتلقي ويُلبس عليه العلاقة بين الجمل المتجاورة.

3. انفردت النساء وحدهنّ دون الرجال باستخدام الإحالة النحوية البعدية Cataphora، إذ بلغ مجموع ورودها لديهنّ (17) مرة (رضوى عاشور: 7 مرات بمعدّل 0.5 في الرواية، وميرال الطحاوي: 10 مرات بمعدّل 2.5 في الرواية)، في حين لم يرد لدى بهاء طاهر أو خيري شلبي مثال واحد عليها؛ بل لوحظ أنّ الرجال يتعمّدون تفادي أي التباس مرجعي محتمل بتمهيدٍ مسبق أو اعتراض توضيحي يحصر مرجعية الضمير بدقّة.

4. بلغت هذه الإحالة البعدية لدى رضوى عاشور حدًّا من الاتساع قد يمتدّ معه الفصل بين المُحيل ومرجعه صفحةً كاملة أو أكثر، وهو ما يجعل هذا النمط الإحالي، فضلًا عن كونه سمة كمّية مطّردة، سمة أسلوبية فارقة في جملة المرأة موضع الدراسة.

5. أظهر تحليل الغموض اللغوي أنّ جميع أنماطه المرصودة في المتن — الشكلية منها (مطاطية الضمائر والركاكة النحوية) والدلالية (تعدُّد الدلالة أو غيابها، وعدم توازي التركيب الدلالي مع التركيب النحوي، وبُعد الصورة التشبيهية أو الاستعارية عن المألوف) — وردت حصرًا في جملة النساء، ولم يُعثر على مثال واحد يماثلها في جملة الرجال على الرغم من اتساع متنهما (46 عملًا روائيًّا مجتمعة).

6. لوحظ أنّ الركاكة النحوية والأخطاء الإملائية، ومنها ما ورد حتى في نقل بعض النساء لنصوص أغانٍ أجنبية، لم يقابلها أي نظير في متن الرجال، وهو ما رجَّح البحث تفسيره ضمن سياق الفروق الأسلوبية بين الجنسين موضع الدراسة، لا في سياق فروق الطباعة أو النشر.

7. أكَّدت هذه النتائج مجتمعةً، بمنهج وصفي تحليلي إحصائي، ما ذهبت إليه دراسات الأسلوبية النسوية الغربية السابقة (وولف Woolf، وهيات Hiatt، وسيكسو Cixous، وروتشفورت Rochefort) من وجود جملة نسوية متمايزة، لكنها تجاوزت في الوقت ذاته طابعها الانطباعي إلى تقديم سندٍ إجرائي كمّي مستقًى، للمرة الأولى، من متنٍ روائي عربي حديث.

8. في المقابل، لم تكشف الدراسة عن أي سمات تركيبية خاصة تستحق أن تُفرَد بها جملة الرجل، وهو ما يدعم الافتراض القائل بأنّ جملة الرجل تمثّل الصيغة العامة / المعيارية General للجملة الروائية، بينما تتماز عنها جملة المرأة بوصفها الصيغة المائزة أو الموسومة؛ وهو ما يستدعي بحوثًا لاحقة تُوسِّع العيّنة لتشمل كتّابًا وكاتبات آخرين من أجيال ومناطق جغرافية مختلفة، للتحقق من مدى قابلية هذه النتائج للتعميم.

الهوامش

1. *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*. 11th ed. 2005. Massachusetts: Incorporated. Merriam-Webster,

2. See: Masterclass.com/*parataxis vs hypotaxis in literature*/Nov 8, 2020. And see also: examples.yourdictionary.com/*parataxis: Definition, Examples and Why Writers use it.*

3. الجدير بالذكر أيضًا أننا قد وجدنا هذا النمط من الجمل وتنظيمها المرصوف في بعض الأعمال النسائية الغربية، ومنها المقطع التالي من كتاب هيلين سيكسو .Cixous, H (المرأة الجديد La Jeune ne'e) (The Newly Born Woman) قالت: "*Alors elle, immobile et apparement passive, livree aux regards, qu'elle appelle, qu'elle prend*" (p.237) "*بعد ذلك، جمدت وبلدت على ما يبدو، ضحية للمحات الخاطفة، هذا ما أسمته، هذا ما أخذته*" فهنا نرى رصف الجمل يتم دون رابط بينها، فلا نجد فعلًا رئيسًا على الرغم من وجود جملتين تابعتين، لذا فعند قرائتنا لهذه الجمل قد نشعر بضياع المعنى من بين أيدينا أو قل قد نشعر بنفاذ الصبر نتيجة هذا التفكك الواقع بين الجمل. Cixous, Helene and

Clement, Catherine (1975). *La Jeune nee*. Paris: Union generale d'editions. (Translated as Cixous, Helene and Clement, Catherine (1986). *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press.

4. والجدير بالذكر هنا أن ماري هيات Hiatt M أكدت أن كتابة المرأة في عمومها تميل إلى الجمل القصيرة، والتي يُفترض أنها أقل تعقيدًا من الناحية النحوية من الجمل الطويلة. وعندما حللت الروابط المنطقية بين الجمل (مثل: لأن، لذلك، على الرغم من ذلك however، because، so) وجدت أن المرأة أقل استخدامًا لهذه الروابط، وللأسلوب المنطقي في كتابتها. بيد أن ملاحظاتها كانت هي الأخرى مجرد انطباع شخصي لا دليل عليه، كما أنها ارتبكت وخلطت بين التحليل النسوي وتحليل الأنثى، فقد خلطت بين أسلوب الكاتبة الذي يعتبر نسوي مع الأسلوب المتبع من قبل عدد من الكاتبات الذي يعتبر أنثوي، فلو أن الباحث وجد مثلًا أن هناك كاتبة تكثر من نوع ما من الجمل دون الآخر عليه أن يفترض أن هذه مجرد سمة أسلوبية لتلك الكاتبة، لكن إن وجد نفس هذا الأسلوب يتواتر لدى كاتبات أخريات، في الوقت الذي يقل لدى نظائرهن من الرجال، حينها حق له أن يعتبر = ذلك سمة لكتابة الأنثى. See: Hiatt, Marry (1977). *The Way Women Write*. New York. Teacher's College Press, Columbia University. In Mills (1995:39)

5. التماسك النصي: هو مجموعة من الإجراءات التي تبدو بها العناصر السطحية للجملة مترابطة، ودالة على وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق الترابط النحوي في الجملة. وأدوات التماسك النصي كثيرة منها: الإحالة reference، والاستبدال substitution، والحذف ellipsis؛ كما أن أدوات الربط التي تحقق هذا التماسك كثيرة أيضًا، منها: الضمائر بنوعيها المتصل والمنفصل، أدوات العطف، أسماء الإشارة، تراكيب من مثل: كذلك، إلا أن، مع ذلك، هكذا ... إلخ.

6. انظر في ذلك النوع من الغموض: خليل (د. حلمي)، **العربية والغموض**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، مصر، (2013)، ص: 27

7. Woolf, Virginia (1990 b). *Dorthy Richardson and the Women's Sentence*. In Cameron, Deborah. *The Feminist Critique of Language: A Reader*. London. Routledge. P.72

8. Woolf, V. (1965). *Contemporary Writers*. London: Horgarth Press. P.5-204; and in (Cameron, D. 1998:66)

9. See: Mills, Sara. *The Gendered Sentence*. In (Cameron 1998:65)

10. القعود من الإبل ما يقتعده الراعي في كل حاجة. (تاج 51/9)

11. Rochefort, Christian (1981). *Are women writers' still monsters?* In E.Marks *New French Feminisms*. Brighton: Harvester. Pp.7-183. and I. de courtivron (Eds). And in (Mills 1995:46)

ثبت المراجع

أولًا: المصادر

شلبي، خيري.

- لحس العتب. القاهرة، 1991.
- موال البيات والنوم. القاهرة، 1991.
- بغلة العرش. القاهرة، 1995.
- رحلات الطرشجي الحلوجي. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1983.

طاهر، بهاء.

- ذهبت إلى الشلال. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998.
- واحة الغروب. القاهرة: دار الشروق، 2007.

الطحاوي، ميرال.

- الخباء. القاهرة: دار شرقيات، 1996.
- الباذنجانة الزرقاء. القاهرة: دار شرقيات، 1998.
- نقرات الظباء. القاهرة: دار شرقيات، 2002.
- بروكلين هايتس. القاهرة: دار ميريت، 2010.

عاشور، رضوى.

- الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا. بيروت: دار الآداب، 1983.
- خديجة وسوسن. القاهرة: دار الهلال، 1987.
- ثلاثية غرناطة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.
- أطياف. القاهرة: دار الهلال، 1999.
- تقارير السيدة راء. القاهرة: دار الشروق، 2001.
- قطعة من أوروبا. القاهرة: دار الشروق، 2003.
- الطنطورية. القاهرة: دار الشروق، 2010.
- أثقل من رضوى. القاهرة: دار الشروق، 2013.

ثانيًا: المراجع العربية

خليل، حلمي. **العربية والغموض**. ط. 2. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2013.

مرتضى الزَّبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق. **تاج العروس من جواهر القاموس**. تحقيق: مجموعة محققين، القاهرة: دار الهداية (د.ت)

ثالثًا: المراجع الأجنبية

Cameron, Deborah, ed. *The Feminist Critique of Language: A Reader*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 1998.

Cixous, Hélène. "*The Laugh of the Medusa*." Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1, no. 4 (1976): 875–93.

Cixous, Hélène, and Catherine Clément. *La Jeune née. Paris*: Union générale d'éditions, 1975. Translated as *The Newly Born Woman*. Manchester: Manchester University Press, 1986.

Coates, Jennifer. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*. 3rd ed. London: Routledge, 2013.

Hiatt, Mary. *The Way Women Write*. New York: Teachers College Press, Columbia University, 1977.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter and Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

Jespersen, Otto. *Language: Its Nature, Development and Origin*. London: George Allen & Unwin, 1922.

MasterClass. "Parataxis vs. Hypotaxis in Literature." Last modified November 8, 2020.

Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. 11th ed. Springfield, MA: Merriam-Webster, 2005.

Mills, Sara. *Feminist Stylistics*. London: Routledge, 1995.

Mills, Sara. "*The Gendered Sentence*." In Cameron, *The Feminist Critique of Language*, 65–71.

Rochefort, Christiane. "*Are Women Writers Still Monsters*?" In New French Feminisms: An Anthology, edited by Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, 181–83. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.

Woolf, Virginia. *Contemporary Writers*. Preface by Jean Guiguet. London: Hogarth Press, 1965.

Woolf, Virginia. "*Dorothy Richardson and the Women's Sentence*." In Cameron, The Feminist Critique of Language, 72.

YourDictionary. "Parataxis: Definition, Examples, and Why Writers Use It."